



DOS POEMES SUGGERITS PEL RECTOR DE VALLFOGONA

Jaume Vidal i Alcover

L'escaïença del IV centenari del naixement de Francesc Vicenç Garcia, rector que fou de la parròquia de Vallfogona de Riucorb, que hem acordat commemorar l'any 1982, tot i que la precisió exacta de la data sigui encara tema de discussió —la seguretat cau dins un espai de tres o quatre anys: del 1579 al 1582—, m'ha suggerit el comentari de dos poemes —que admir particularment per les raons que expòs al llarg de la meua glossa i per unes altres que no fan al cas— escrits a l'ombra del cèlebre rector: l'un, inspirat directament per la seva obra; l'altre, sorgit del seu anecdotari. El primer, el de Rosselló-Pòrcel, veig que el recull el doctor Josep Martí i Morera en la nova edició de l'obra del seu oncle avi mossèn Ramon Corbella, *El rector de Vallfogona i els seus escrits*, 5^a edició revisada (Barcelona 1976), on, en apèndix, sota la rúbrica *Poesia d'afinitat*, publica una molt graciosa i ben composta *Carta al rector de Vallfogona* en dècimes, de mossèn Clement Forner; el sonet que comentam de Rosse-

lló-Pòrcel; i un sonet de Joan Arús, acompanyat d'un comentari sobre el sonet a Catalunya i l'ús que en feia Vicenç Garcia. Desconeix, però, l'obra de Joan Argenté. Amb aquest assaig de comentari de text, alhora que intent fer veure la deu de poesia que brolla dels poemes comentats, em plau de contribuir al record i homenatge que Catalunya, o la literatura catalana, tributa al qui en va ésser un fidel i constant cultivador, tot acompanyant-se de poesia a les netes soledats sagarrenques.

I.-

A Bartomeu Rosselló-Pòrcel, en un moment determinat de la seva vida de poeta, però no, sens dubte, el 1927 mateix ¹, li va abellir gongorejar, com feien els poetes castellans de l'època, a ciència i consciència i amb la neta intenció reivindicadora que ja coneixem, pels nombrosos comentaris que se n'han fet, i que, altres coses a part, dicta a Alberti una reeixida paràfrasi de les *Soledades* ² i

- (1) El sonet que comentarem és datat "maig 1935" i a Barcelona. El 27, Rosselló, nascut el 1913, tenia catorze anys i devia estudiar el batxiller; no crec que el seu estimat mestre Gabriel Alomar, tantes vegades retret pel que fa a la formació literària del seu deixeble poeta, estigués gaire al corrent de la poesia castellana de l'hora: era un classicitzant, un parnassià amb idees revolucionàries, i Góngora no li devia interessar gaire. Però, en canvi, a Rosselló, tan sensual en la temàtica i en l'aplicació del llenguatge, li havia d'agradar, i potser als catorze anys ja havia llegit l'obra

—aun a pesar de las tinieblas bella,
aun a pesar de las estrellas clara—
(*Soledad primera*, 71 i 72)

del gran poeta cordovès.

- (2) *Soledad tercera* (*Paráfrasis incompleta*). Al recull *Cal y canto*. "Revista de Occidente", Madrid 1929. Góngora només va escriure dues *Soledades* de les quatre que, segons sembla, havien d'integrar el poema.

a Gerardo Diego aquella extraordinària imitació del *Polifemo* que és la *Fábula de Equis y Zeda*³, paradigma, al meu entendre, d'aquell surrealisme intencionat i conscient, que és la marca i el dominant del brillant grup poètic. Però el gongorisme de Rosselló-Pòrcel no parteix directament de Góngora —i no cal dir que hi hauria pogut partir sense mica d'esforç ni gaire estudi suplementari—, sinó que el treu del poeta català que gongorejava i era sol a alegrar amb aquestes cultes filigranes la nostra eixuta llengua, segons ens diu ell mateix:

*¿No diu lo senyor Heredia
que gongorejo i só sol
lo qui nostra eixuta llengua
la destrempo ab aiguarrós?*

El gongorisme del Rector de Valfogona —potser no cal dir-ho— no era gaire ric ni especialment brillant ni abastava gran alçada; més tost es valia dels jocs de paraules, sobreentesos, ràpides síntesis d'expressió, recursos tots propis de l'anomenat conceptisme, a l'hora de compondre les seves ironies, humors i sàtires, que és el que fa el gruix més doble de la seva obra. Tanmateix, hi trobam una metaforització clarament gongorista i un ús de l'onomàstica mitològica i la menció de personatges de llegenda —Angèlica i Medoro— comuns amb el poeta de Còrdova. Ell mateix se'n riu, d'aquesta retòrica, que troba amanerada, per tal com la devia veure com a moda de l'època, molt generalitzada; però se'n val, i és justament aquest caire de la seva poesia el que proporciona a Rosselló-Pòrcel els elements per a la composició del bell sonet *A una dama que es pentinava darrera una reixa en temps de Vicenç Garcia* i que fa així:

*Amor, senyor de l'ampla monarquia
que publica el clavell i el foc proclama
en l'ardor de la galta i en la flama
de l'exaltació que l'aire cria*

*els cabells de finíssima atzabeja
en el combat de vori que pentina
perú de lliris i de llunes mina,
ornament de les neus, dels ors enveja,*

*treu de la reixa, i que la saborosa
feina del bes, batalla graciosa
del córrer d'unes cames despullades,*

*deixi les verdes herbes alterades.
Oh desmai en les tiges onejants
de marbres, ceres, roses batejants!*

He qualificat el sonet de bell, i l'hi trobo: és ple de suggeriments sensuals, de colors i formes de la natura; hi ha el triomf d'un dels elements primaris, el foc, en el primer quartet, i s'hi anomena pròpiament i com a clavell, ardor, flama i exaltació; hi ha el paral·lel antitètic atzabeja, vori i lliris, llunes en la segona; hi ha el moviment lúdic de l'encalç amorós en els quatre versos que segueixen dels tercets; i, en fi, una cloenda passional amb el cos, definit com a marbres, ceres i roses que bateguen, dins un camp que suposam sembrat de biats o d'ordis. Tot això és bell, és suggerent, és atractiu, és poètic.

Però, en canvi, es fa difícil fer una acurada i satisfactòria anàlisi gramatical del poema i, d'altra banda, hi ha algun element, en la metaforització, que no hi toca. Rosselló-Pòrcel ens dona, de vegades, aquestes sorpreses gramaticals. En la famosa *Auca*, tan admirada i comentada per tothom, hi ha quatre versos que jo no he arribat a entendre mai del tot, justament perquè se'm resisteixen a qualsevol anàlisi gramatical que els apliqui. Són els que comenten l'explosió del Polvorí⁴, "que va esclatar

(3) A la *Primera antologia de sus versos*. Ed. Espasa-Calpe, Madrid 1941, col. "Austral" núm. 219.

(4) L'explosió, el dia de santa Caterina de l'any 1895, del polvorí, instal·lat en el revellí de San Fernando, que avui cauïa davant la Delegació d'Hisenda, al carrer d'Esclarmonda de Foix, on hi ha una pedra commemorativa, va ésser una d'aquelles catàstrofes que es recorden per molts de temps; no és gens estrany que Rosselló n'hagués sentit parlar amb termes ponderatius; jo he vist per ca nostra un àlbum de poemes i dibuixos destinat a la venda per recollir doblers en ajuda dels damnificats, que varen ésser nombrosos. Una explicació dels elements reals —mallorquins, ciutadans— sobre els quals es basteix l'*Auca*, a Josep M^a Llompart: *Una ciutat i un poema*, Ed. Alcides, Barcelona 1964, col. "El llibre de tothom", núm. 3, pp. 187 a 193; el treball, tanmateix, no ofereix una explicació satisfactòria, plena, del poema, que, finalment, haurem de suplir parlant de la vaga, irreal, insegura, inexacta, sovint errada intuïció permesa per l'estètica surrealista.

amb el tro més gran de la terra", així diu, i comenta llavors entre parèntesis:

(no n'han sentit mai de més fort ni aquí ni fora
Mallorca;
totes les vinyes s'aturaren i el vent es cenyia a
les soques,
els pits de les noies fremien llur defensa blana,
i el Seminari masturba si Virgili les solituds
torna la lira renglera de canyes, xiulets i bell-
veures,
cossiols de clavells al terrat i l'estampa més
grassa).

Els dos primers versos no ofereixen problema: el primer és, tot i la hipèrbole que suposa, purament enunciatu; el segon expressa, per un procediment sinecdòquic, amb tot encert, l'horror i la por de la natura davant la catàstrofe. En el tercer comencen els problemes. En primer lloc, el verb *fremir* és definit pel Diccionari com a verb intransitiu, amb el significat de "murmurar, fer soroll interromput i reprès, com a de pena, d'indignació, de por"; igualment en el Fabra, verb intransitiu, però amb la definició de "tremolar fortament, convulsivament"; sens dubte que devia ésser aquest, el significat que Rosselló-Pòrcel coneixia, perquè la paraula no feia part del seu llenguatge domèstic o col·loquial (el Diccionari adverteix: "És paraula

la d'ús exclusivament literari") i en temps del poeta només circulava el Fabra, no el DCVB⁵. D'una part, doncs, acceptem que usa *fremir* en el sentit de *tremolar*; de l'altra part, cal advertir que l'usa com a transitiu. Això no sembla gaire greu, i en llenguatge periodístic actual en trobam nombrosos exemples: dir que un cap d'Estat "ha cessat" un ministre no sorprèn ningú i tothom ho dona per entès. També nosaltres podem donar el vers per entès, suposant que vulgui dir que "els pits de les noies fremien (tremolaven convulsivament) en el que tenien de defensa blana" o "la defensa blana que són els pits de les noies fremia". Els tres versos que segueixen són de més difícil comprensió. Relacionar les idees de "Seminari", "masturbació", "solitud" i fins i tot "Virgili" —un autor especialment escolar— no costa gaire pena ni crea cap sorpresa, de manera que, de cop, d'impressió, sembla que la cosa queda entesa. Però a què ve aquell condicional "si" que ha de lligar forçat amb "torna", fent "Virgili" de subjecte de l'oració? Per començar, *masturbar* en el DCVB i *masturbar-se* en el Fabra són definits, respectivament, com a verb reflexiu i verb pronominal. L'acció de *masturbar* expressada com a no reflexiva sembla que tenguin un abast molt més gran: surt del cercle reduït de la reflexivitat per insinuar fins i tot una possible transitivitat

- (5) *Fremo*, en llatí, vol dir "fer renou, bramar"; els diccionaris francesos *Le Robert* 1978, recullen un doble sentit: "fer renou", "gronder, retentir", i "tremolar", "être agité", i hi ha l'ús precís de *frémir de peur*; igual, si fa no fa, en els diccionaris italians; però, així com la norma tradicional és l'ús d'aquest verb com a transitiu, i així és en francès i en català, l'italià admet una possibilitat de *fremere* transitiu en el llenguatge poètic, que s'autoritza amb un text de Foscolo: "...e l'ossa / fremono amor di patria (del poema *Dei Sepolcri*, vv. 196-7), síntesi excel·lent, al meu entendre, del doble sentit: "proclamen, estremeixen, l'amor de la pàtria". Els textos d'autoritat que dona el DCVB —"E Jesuchrist pres-se a greviar e a fremir, e dix: fort se apropria la destrucció", de sant Pere Pasqual (s. XIII); "Estech Minos, que horriblement fremia", de la traducció de la *Divina Comèdia* per Andreu Febrer (s. XV); "Les aygues se escamparen..., fremí la terra e les branques dels arbres entre sí començaren fer brugit", de la traducció de les *Metamorfosis* d'Ovidi per Francesc Alegre (s. XV); "Una lleu tremolor fremia en sos llavis secs d'emoció", de mossèn Salvador Galmés— poden significar tantost moviment, tantost renou: el de mossèn Galmés sembla significar les dues coses, "feia una agitada remor" o cosa semblant; el text de Febrer tradueix l'italià *ringhia*, que és el castellà *rechinar* (de dents) i el francès *réchigner*; el de F. Alegre tradueix el llatí *fremere*, que té, sens dubte, el sentit de "fer renou", però també el d'"escruixir-se". Conclo, doncs, que, tot i que en un principi potser *fremere* només indicàs una idea de renou, aquest renou es va lligar amb la idea d'un moviment convulsiu, d'un moviment degut a un malestar profund, entranyable. Diguem, encara, que el diccionari d'equivalències català/francès, francès/català de C. i R. Castellanos ("Enciclopèdia Catalana", Barcelona 1979) dona, pel francès *frémir* l'equivalència "estremir-se", que s'avé amb el Fabra i que devia ésser l'accepció que entenia Rosselló-Pòrcel i és la que més convé al seu text. Hem d'advertir, així mateix, que Fabra, consegüent amb el seu mètode ordenador de la llengua, que consisteix a podar arreu i treure el que ell considera noses, com si volgués reduir el català a un llenguatge de parvulari, dona només la meitat de l'accepció possible.

tat, com si afectàs la totalitat del Seminari i la seva projecció humana i divina. (El poema no té manies a l'hora de parlar de l'Església i de les seves devocions: una mica més envant parla de "la mòmia de sor Tomasa" i fa ballar la santa, la nostra única santa, "amb el cardenal Despuig vestit de diable")⁶. Però com hem d'entendre *torna*? Com a *converteix*? Aleshores haurem d'entendre: "si Virgili converteix les solituds en la lira renglera de canyes etc.". No és convincent. Podríem relacionar "flauta" amb "renglera de canyes", però no "lira". D'altra banda, les idees que evoquen les paraules del vers cinquè, "canyes, xiulets i bellveures" són fàcilment relacionables i fan la impressió d'un racó d'hort: tant les canyes com els bellveures solen estar prop del rec, perquè són plantes de molta d'aigua; i amb les fulles més tendres de les canyes, encara no obertes del tot, els infants en solen fer

xiulets. La imatge que resulta del vers sisè és, però, tota una altra, més relacionada amb les masturbacions dels seminaristes, si suposam, com sembla que ha d'esser, que l'"estampa més grassa" representa una dona. Comptat i debatut, però, ens hem de declarar derrotats i conformar-nos amb un joc vague de suggeriments i d'impressions, refractàries a qualsevol anàlisi sintàctica.

Tornem, però, al nostre sonet vallfogonès, on també fan acte de presència aquestes inseguretats, aquestes vacil·lacions gramaticals que brufen d'ací d'allà l'obra del nostre estimat poeta. Gramaticalment, segons el mètode d'anàlisi escolàstic (que és el que jo he après), el sonet té dues parts: la primera, del vers 1 al 12, amb dues oracions coordinades; la segona, amb una exclamativa ocupant els versos 13 i 14. La primera oració de la primera part, reduïda als seus elements essencials, queda

- (6) Per als possibles lectors no mallorquins convendrà aclarir que sor Tomasa (a Mallorca deim Tomassa, amb la consonant sorda, i així ho grafia mossèn Alcover en la seva *Vida abreviada de santa Catalina Tomassa*, Ciutat de Mallorca 1930) és santa Caterina (o Catalina, com deim els mallorquins i deia gran part del domini català abans de la reforma o reestructuració fabrista) Thomàs, única santa mallorquina per ara; durant molt de temps va esser la Beata perquè entre la beatificació i la canonització va passar prop d'un segle i mig, i també l'anomenam amb aquest títol antonomàsic: la Beata, la Beateta; el cardenal Antoni Despuig i Dameto va esser el promotor del procés de beatificació i mecenes del seu culte, a l'església del convent de santa Magdalena, de canonesses agustines, a Mallorca. Va esser beatificada el 3 d'agost del 1792; el procés de canonització es va iniciar el 1797, però no va esser feliçment aconseguit fins al 1930. La seva festa se celebra el 28 de juliol. És un personatge vivament incrustat en el folklore mallorquí: a Valldemossa, la seva vila nadiua, surt, el dia de la festa, un carro adornat amb flors i murta olorosa, amb una criatura que fa de Beata —li diuen el carro de la Beata, no el carro de Santa Catalina— o, millor, de la Beateta, perquè figura la santa quan era nina, que sol esser d'una família de senyors, perquè les despeses de la festa van a càrrec dels senyors —durant molts d'anys, les senyores— de la possessió de Sa Coma, que és a l'entrada de Valldemossa, venint de Ciutat, gent de molt de senyoriu, descendents de can Sureda, la primera de les Nou Cases, hereva dels títols de marquès de Vivot, comtes de Savallà i de Perallada i vescomtes de Rocabertí. El carro —del qual hi ha també una versió ciutadana, que surt del convent de Santa Magdalena— es passeja pels carrers i places al so d'unes cançons populars anònimes que glossen la vida de la santa, la més famosa de les quals és la que diu:

*Sor Tomasseta, on sou?
Ja vos poreu amagar,
perque el Dimoni vos cerca,
dins un pou vos vol tirar.*

I la tomada, que fa:

*Que en viva la Beata, bum! bum!
Que en viva Catalina, bum! bum!
Que en viva sor Tomassa, bum! bum!
que és santa mallorquina, bum! bum!
Que en viva! Que en viva!*

I després cal dir "Arri!", perquè el carro s'ha aturat a escoltar la cançó i el carreter l'ha de tornar posar en marxa. M'he detengut en l'explicació d'aquest punt i personatge del nostre folklore hagiogràfic, perquè els possibles lectors de novel·les del nostre temps potser es trobaran amb la Beata i el seu carro en les novel·les de qualque autor mallorquí, com ara ens hi hem trobat en un celebrat poema de Rosselló-Pòrcel.

així, al meu entendre: "*Amor treu de la reixa els cabells*"; la segona seria: "*que la saborosa feina del bes deixi les herbes alterades*". Ara bé: aquesta segona oració és, clarament, una optativa, que, dins una construcció sintàctica correcta, reclamaria que la primera oració fos d'Imperatiu i no d'Indicatiu, de manera que fos: "*Amor, treu els cabells de la reixa!*" (Evidentment, el signe d'exclamació o interjectiu no cal, però tampoc no hi estaria de més per a la bona intel·ligència del text). Però si l'analitzem com a d'Indicatiu, el sentit no pateix gaire: "*Amor treu els cabells de la reixa, i (ara, a partir d'aquest moment) que la saborosa etc.*".

Deixant, doncs, aquest punt, irrellevant pel que fa a l'entesa del poema, passem al segon quartet. Per ben entendre'l, transcriurem el sonet de Vicenç Garcia del qual parteix. Es titula *A una hermosa dama de cabell negre, que se pentinava en un terrat amb una pinta de marfil*, i fa:

*Ab una pinta de marfil pulia
sos cabells de finíssima atzabeja,
a qui los d'or més fi tenen enveja,
en un terrat la bella Flora un dia.*

*Entre ells la pura neu se descobria
del coll, que ab son contrari més campeja;
i com la mà com lo marfil blanqueja,
pinta i mà d'una peça pareixia.*

*Jo de lluny tan atònit contemplava
lo dolç combat que ab extremada gràcia
aquestos dos contraris mantenien,
que el cor enamorat se m'alterava
i, temerós d'alguna gran desgràcia,
de prendre'ls tregües ganes me venien.*

La temàtica, el que descriu, és claríssima en el sonet del rector: un violent contrast entre la negror dels cabells de la dama i la blancor de la pinta, que és de vori, i de la seva pell, esmentada pel coll i

per la mà, i és tan fort aquest contrast, que en resulta com a una batalla, un "*dolç combat*", que esvera l'enamorat poeta contemplador fins al punt d'entrar-li ganes de demanar treves. És tota una bella galanteria del més bon estil. Però, en canvi, Rosselló-Pòrcel s'embulla: qui pentina qui? Qui és el subjecte de *pentina*? *Vori*? Aleshores les aposicions "*perú de lliris*", "*de llunes mina*", "*ornament de les neus*" i "*dels ors enveja*" es refereixen a *vori*. Però l'"*enveja dels ors*" són els cabells de la dama, com hem vist en el sonet del rector, i no el vori de la pinta, que, a més no hi toca de res, la comparança o la relació del vori amb l'or; i, evidentment, si "*perú de lliris i de llunes mina, etc.*" són el complement d'objecte de *pentina*, llavors haurien d'esser blancs els cabells de la dama, que són "*de finíssima atzabeja*", això és, negres. No hi ha més remei que entendre: "*els cabells de finíssima atzabeja, dels ors enveja, pentina, com en un combat, el vori, Perú de lliris i de llunes mina*" (suposant la lluna com a model de blancor). Ho entenem i cal entendre'ho així, sens dubte; però no és això el que diu Rosselló-Pòrcel.

Pel que fa als manlleus literals a Vicenç Garcia, el segon vers del sonet d'aquest és reproduït, tret de la primera paraula, en el primer vers del segon quartet del poema de Rosselló-Pòrcel. El vers quart del primer quartet de Rosselló és quasi literal el primer d'un sonet del rector que comença justament així: "*De les exhalacions que l'aire cria*". El "*perú*" i les "*mines*" són esmentades per Garcia en un sonet en què es burla d'aquest tipus de metàfora i comparació:

*que abreviar Peruns i empobrir mines
sols en gastar lo que un poeta plora.*

El verb "*alterar*" surt en els dos sonets, i també la idea del combat, i la mateixa paraula, "*combat*", és usada pels dos poetes ⁷.

(7) Naturalment, Rosselló-Pòrcel evita els castellanismes del Rector —tradueix *marfil* per "*vori*"—, l'article "*lo*" i no comet cap atemptat contra la Normativa, en el que la Normativa havia, mal que bé, regulat, perquè la sintaxi, en català, encara la tenim molt escassa de normes. En una anàlisi mètrica del sonet de Rosselló, caldria observar: a) que el compon en rimes femenines, com el rector, tret dels dos versos finals; b) que no manté la rima en els quartets, cosa que el distancia del rector i de la preceptiva vigent en el XVII; i c) que ordena els tercets en tres grups d'apariats (però el llarg període sintàctic que comprèn els quatre versos primers i l'exclamativa que enclou els dos darrers fa que la possible monotonia del rim quedi dissimulada), cosa que desdiiu també de la bona escola de sonetistes del Renaixement i del Barroc.

La incorporació, doncs, del rector de Vallfogona per Rosselló-Pòrcel va ésser plena, i ho demostra en aquest joc —ara en diríem investigació— que fa d'imitar-lo, que hi reix, malgrat les irregularitats gramaticals que hem hagut d'assenyalar. El moment era propici a gongorejar, és a dir, a intentar qualsevol aventura intel·lectual a l'hora de fer poesia. El sonet de Rosselló-Pòrcel, diguem per acabar, és a la primera part, *Fira encesa*, del recull pòstum —però sembla que ordenat per ell— *Imitació del foc*, i és el primer de sis poemes de molt diversa temàtica i intenció; els que el precedeixen —tres dècimes i un grup de poemes neopopularistes— tenen un caire més unitari⁸.

2.-

Joan Argenté i Artigal, de Badalona, té un llibre de poemes titulat *Cicle, bicicle, tricicle*; aquest llibre és el volum 5 d'una col·lecció de poesia titulada "Beatriu de Dia", que treien, durant els anys seixantes, Felip Cid i el dibuixant i pintor J. Planarona; el llibre és editat per l'editorial Rocas; la data de publicació és el 1967; el tiratge va ésser de cinc-cents exemplars; el recull té tres parts: *Cicle*, set poemes, *Bicicle*, set poemes; *Tricicle*, set poemes; i encara hi ha una quarta part, *Quadricicle*⁹, que només consisteix en el títol, no hi ha cap poema. Tot això respon a la idea que jo tenc d'aquest poeta: meticulós, matemàtic, simètric, ene-

- (8) *Imitació del foc* és un recull distribuït en tres parts; la primera, la més extensa, es diu *Fira encesa* i s'obre amb un poema del tot folkloritzant —neopopularista— titulat *Cançó després de la pluja*, que fa pendent, per la temàtica i el seu tractament, amb el que fa nou del recull, *Cançó per a quan les donzelles tenen mal de cap*; entre l'un i l'altre, hi ha set poemes breus, que a mi em semblen molts igualencs de composició i d'intencions estètiques. Aquests set poemes són: *Història del soldat*, *Noça*, *Festa*, *L'amant enganyat*, *Dansa de la mort*, *Pont del vespre* i el que comença amb el vers "Indecisa, rara, nova..."; un d'ells, el primer, ha estat objecte d'un acurat estudi per part de Josep Romeu i Figueras des del punt de vista de la literatura de tradició oral (*Poesia popular i neopopularisme. Selecció i combinació en la "Història del soldat" de Bartomeu Rosselló-Pòrcel*, dins *Poesia popular i literatura*, Ed. Curial, Barcelona 1974, pp. 126 a 169); els altres esperen, encara, l'atenció que mereixen; són tots poemes amb un rerafons argumental, manllevat, en sembla, a un text, de literatura oral o culta, aliè al poeta. Segueixen tres dècimes fetes, això és: les dues primeres segons l'esquema a b b a c d d c e e, i la tercera segons l'esquema, que és una lleugera variant de l'anterior, a b a b c d c d e e; és a dir, dues quartetes, croades aquelles dues, encadenada la darrera, i un apariat. No és l'esquema tradicional de l'*espinela*, netament incorporada a la poesia catalana, almenys des del XVII, ni tampoc el que va utilitzar el poeta castellà Jorge Guillén, que era a b a b c c d e e d, amb variants com a b b a a c c d d c (verifíc només en les quaranta-quatre de la part I de la secció 3, *El pájaro en la mano*, del recull *Cántico*, ed. Sudamericana, Buenos Aires 1950). Rosselló-Pòrcel seguia el corrent de l'època en això d'alterar els esquemes estròfics tradicionals. Després de les dècimes vénen els sis poemes, el primer dels quals és el sonet a la manera del rector de Vallfogona, i els altres són: una rondallesca evocació de Turquia —i aquest és el nom del poema: *Turquia*—, closa amb quatre versos bellíssims; una impressió de paisatge, *L'estiu ple de sedes*, escrita amb estrofes de pentasíl·labs assonants i encavalcaments, a la manera de Jorge Guillén; un altre poema, *Pluja brodada*, de les mateixes talles; un àgil *Compliment a Mercedes*, en hexasíl·labs, sense encavalcaments i amb una insistent consonància en -an / -ant; finalment, *Sóller*, un poema en heptasíl·labs assonantats en a a, a la manera dels romances castellans, que descriu un paisatge sollerí, de taronges, perfums i fulles verdes, amb ell, el poeta mateix, i algunes altres figures, tractades amb un punt de desvergonya. De manera que, si jo hagués d'ordenar aquesta primera part de la *Imitació del foc*, la distribuïria en tres sectors: un primer de cançons i rondalles, un segon que podria titular senzillament *Tres dècimes* i el tercer que s'hauria de designar com a *Vària*. De manera que el gongorisme conscient i exprés de Rosselló-Pòrcel va ésser pecat d'una sola ocasió. Cosa que no vol dir que l'influx de Góngora no impregni, com altres aigües llegendes, el conjunt de la seva obra. Però remarcaré encara que aquest homenatge a Góngora, és a dir, a una certa moda del temps, el nostre poeta el ret a través d'un gongorista català: el faeciós i més tost, en aquell temps, menystengut rector de Vallfogona.

- (9) *Quadricicle*, així, amb d, a l'índex; però *Quatricicle*, amb t, al títol de la part corresponent. Sembla que la forma correcta, segons la Normativa, és la primera, amb d.

mic de les vagarositats, fidel a la paraula, així en el seu aspecte de significant com en el de significat, com de persona que treballa amb materials durs i nobles, que no admeten falla ni mistificació, vidres, diamants, acers, un rigorós intel·lectual de la poesia.

El recull es presenta com a motivat per una anècdota, probablement apòcrifa, atribuïda al rector de Vallfogona, i així la posa Argenté al frontispici dels seus poemes: *"Diu que van preguntar a Vicenç Garcia, rector de Vallfogona (quan encara no era rector, suposo): -D'on véns, on vas, com te dius i amb qui t'estàs? -Sóc de Tàrraga, vaig a Verdú, em dic Pere i no estic amb ningú"*. Això és un diàleg en vers, tot semblant al que li atribueix la vida que encapçala la primera edició de les seves obres que diu que va tenir a Madrid amb Lope de Vega: diu que hi havia un allotell que dormia damunt una pedra i que Lope de Vega va dir: *"O el muchacho es de bronce o la piedra es de lana"* i que Vicenç Garcia, tot rimaire, va respondre: *"¿Qué más bronce que no tener años once y qué más lana que no pensar que hay mañana?"*, i així es reconegueren mútuament.

Joan Argenté organitza el seu recull de poemes partint d'aquella anècdota rimada. D'entrada, cal advertir que si la pregunta *"D'on véns, on vas, com te dius i amb qui estàs?"*— la feien a Vicenç Garcia i la resposta *"Sóc de Tàrraga, vaig a Verdú, em dic Pere i no estic amb ningú"*— és seva, és una mentida, perquè Garcia era de Tortosa i es deia Francesc Vicenç; no sabem si qualche vegada en la seva vida va anar de Tàrraga a Verdú, que no seria estrany, i essent ja rector, perquè Tàrraga i sobre-tot Verdú no cauen gaire lluny de Vallfogona de Riucorb; tampoc no és sorprenent que qualcú vagi de Tàrraga a Verdú a peu i que, tot fent camí, trobi qui s'interessi per ell: *"D'on véns, on vas, etc."*. El tractament, el tuteig, fa versemblant la hipòtesi que es tracta d'un allot i no encara d'un senyor rector¹⁰. La mentida de la contesta sembla del tot gratuïta, com de qui diu: *"I a tu què t'hi va ni què t'hi ve?"* Argenté la desfa en el primer poema del

recull, a l'acabament del qual retreu un text del sermó de la muntanya segons l'evangeli de sant Mateu, tot comentant: *"Perquè el viatge de Tàrraga a Verdú resulti encara més pertorbador, és un fet que l'evangelista Sant Mateu ha notificat: 'Que el vostre llenguatge sigui: sí, quan és sí; no, quan és no; el que es diu de més, ve del Maligne' (Mt 5, 37)"*. El viatge de Tàrraga a Verdú serà, doncs, pertorbador. De moment, però, desment el mentider:

—Dic:
Sóc de Tàrraga,
vaig a Verdú,
em dic Pere
i no estic amb ningú.

—Però em dic:
No ets de Tàrraga,
ni vas a Verdú,
ni et dius Pere
i estàs amb tothom.
—No sóc de Tàrraga,
ni vaig a Verdú,
em dic Joan
i estic entre tothom.

—Ets de Tàrraga
i ets de Verdú,
i et dius Pere
i no estàs amb ningú.

—Em dic Joan, per la part del padrí,
i, per la padrina, també em dic Agustí
i el capellà, com a nom del darrera,
em va posar, precisament, Pere.
Joan, Agustí i Pere.

—Ets de tothom
perquè no dius que no,
i no estàs amb ningú
perquè no dius que sí;
et dius, doncs, Caín i Abel
i et tinc nu, de pèl a pèl.

Aquest és el primer poema del recull. Provem d'aclarir-lo. A la primera estrofa, la resposta mentidera. A la segona, la veritat, dita per si mateix, com a reflexionant sobre aquella mentida. A la ter-

(10) No he sentit contar mai aquesta anècdota, i a la vida novel·lada del poeta que va escriure Joseph Feliu i Codina, *Lo rector de Vallfogona. Novela històrica original* ("Biblioteca Catalana Il·lustrada de Joaquim Vinardell", Barcelona s.a. 187?), no l'hi veig o no l'hi sé trobar. El poeta la devia conèixer, com tantes coses referents al rector, per tradició oral.

cera estrofa, la veritat exterioritzada i matisada amb aquell "entre" en lloc de "amb" per fer-la més exacta. A la quarta estrofa, la mentida transcendent: "Ets de Tàrraga i de Verdú, ets de pertot arreu, et dius tots els noms del món i ets lliure". Però la consciència individuada insisteix, a la cinquena estrofa, a donar detalls exactes: el poeta sap qui és i sap com es diu, i, justament, es diu Pere, però en tercer lloc i per devoció del capellà que va assistir al bateig¹¹. A la darrera estrofa la transcendentització és portada a l'extrem: "Ets de tothom perquè no saps negar-te a res i no estàs amb ningú perquè no saps creure ni obeir; així, doncs, ets alhora Caïn i Abel, bo i dolent, i jo, el poeta, et tenc tal com ets, nu del tot, del tot conegut". A partir d'aquí l'ascesi comença, perquè el viatge de Tàrraga a Verdú és una ascési.

El poema *Joan Noevangelista* ens situa en un punt d'adolescència o d'infantesa, normalment contradictòria i, per tant, insultada i alabada: "Bon noi, bon noi o Abel, / que amb les dents agafa el cel" i l'especialment encertat "Caïn Narcís, / si sol, feliç". El poema parteix del final de l'anterior, i ara, el següent, reprendrà també l'acabament d'aquell; és un poema compost en versos monosíl·labs que són les notes de l'escala musical i es titula *Autoparadís*: "Si / sol, / do / res. // Si / sol, / sol / mi. // Si / sol, / fa / res. // Si / res / la / do, / sol / fa / do / mi". El joc de la paronomàsia ens permet d'enriquir el sentit d'aquests monosíl·labs i d'entendre el poema com la glosa del conflicte entre la soledat i la possibilitat de companyia. Per via de paronomàsia, també, en el poema que segueix, *Ja ho deia Jean-Paul Sartre*, reprenen unes paraules d'aquest escriptor, "L'enfer est les autres" —això és "L'infern és els altres"—, i les adapta a la seva conveniència circumstancial: "L'extern són els altres". Continua el conflicte entre soledat i compa-

nyia, ara, en el poema següent, *L'internat*, expressat en l'endevinalla del lilit i la cambra:

*Quan ets petit, té quatre rodes.
Quan ets més gran, té quatre potes.
Quan ets adult, té quatre peus.
Després, sis parets*¹².

"L'extern són els altres". La companyia, i la nosa, és el món exterior, que et rapta la vida pròpia, de tal manera que sempre ets fora de tu mateix. Aquest és el tema del text que dur per títol *El ball* —i hi trobam, d'encapçalament, l'habitual joc de paraules: "És un invent que permet de distanciar, en aquest ball de llàgrimes, les raons del plorar"— i que és escrit en prosa. L'últim poema d'aquesta primera part, *Imperatiu, o Indicatiu?*, és una reflexió sobre l'ofici de poeta i una interrogació sobre el sentit, purament enunciatiu o expressat com ordre, de les accions de pensar, parlar, escriure, mesurar, consentir, funcionar, emprendre, perquè la burla, la ironia, l'humor —"la conya"— no venç la por, sinó que només l'amaga, perquè "la por només es venç / tot coneixent".

Bicicle, la segona part del recull, s'obre amb un poema titulat *De l'origen fins a la il·lusòria emancipació, o de Tàrraga a Verdú*, que l'autor dedica a Salvador Espriu i a Pere Quart, és a dir, al poeta que té per temàtica constant de la seva obra la de la mort i al que s'agrada de recórrer a "la conya" per defensar-se de la por i per blasmar l'advers món exterior. En el primer poema, juga amb el nom d'un personatge d'Espriu: Esperança Trinquís¹³. Diu:

*Llavors, per deslliurar-me,
patino per l'esperança
amb l'Esperança.
I...
trinquis.*

(11) La menció d'aquests detalls exactes, corresponents a la biografia del propi poeta, de Joan Argenté i Artigal, ens donarà, d'entrada, la clau del diàleg en què consisteix tot el recull: és un autodiàleg, un diàleg líric, un diàleg del poeta amb si mateix.

(12) Vegeu més endavant, en el poema "Des de Tàrraga a Verdú...", la utilització d'aquestes paraules i conceptes, "potes", "peus", dins un altre context, que, tanmateix, cal relacionar amb aquest. La relació de les "quatre rodes" de la infantesa amb el "quadricicle", tal com jo la interpreto, com a plenitud i summa establida, no crec que requereixi comentari, tot i que pugui ésser ben discutible.

(*Trinquis* en el sentit de "trencadissa"; no, com en Espriu, en el d'afecció de beure vi en excés). Aquesta fallida de l'esperança i la ineluctabilitat de la mort es reprèn en el poema següent, *La torre inclinada de terrissa* (de nou el joc de paraules propiciat pel record de la famosa torre de Pisa):

Toquen, ning-nang,
a morts o a trencadissa...

.....
Tindràs per resultat,
tu, que camines fins...:
Dispers, esmicolat,
repartit terra endins.

Aquesta decepció profunda, la sensació de la inutilitat del viure, contradient la convicció de la necessitat de viure, domina aquesta segona part del recull, matisada amb la idea de la subjecció dels fills als pares com un esclavatge indefinit, sense matis —"els pares i les mares tot són u, cap de ruc!"—, si no és en el poema *Petita teoria dels petits suicidis*, on el respectiu paper, del pare i de la mare, és perfectament determinat:

Per la mare
que em va fer,
no em calia
cap diner.
Pel pare,
que es va morir,
sí que me'n calia,
sí.

Els dos poemes que clouen aquesta segona part del recull són un rebuig —*Patrons, models*— dels patrons socials i —*Els poetes*, una adaptació d'un poema de León Ferré— dels patrons literaris.

La tercera part, *Tricicle*, s'obre amb un *Sempre*

és *sant Tornem-hi*, que és el poema de la repetició, de la reiteració, de la monotonia, de l'aprenentatge vital per la insistent tornada a fer el mateix, una vegada i una altra, cada dia, "Dilluns, dimarts, dimecres, dijous, divendres, dissabte, diumenge", i així constantment, contínuament: "Sempre és Sant Tornem-hi i després d'un temps, un altre en ve". El poema següent, *Trencadissa, trencadissa*, és una glossa en rodolins d'aquesta monotonia referida, per via de mostra, als set dies de la setmana, interrompuda, a cada rodolí, per una tornada de doble variant: "Trencadissa, trencadissa / vida hissa" i "Trencadissa, trencadissa. / La mort quissa". (*Quissa* significat "aquissa", això és, "envesteix" —com un ca). El tercer poema, titulat *Sol*, és de dues paraules: "Té, tot". S'explica en el següent, *Quasi modo personae*, quan diu, supòs: "No. No. Si tot ho he donat, / si tot m'ho he callat, / per què em judiques?" El poema és una acusació contra l'educació paterna, glossant aquella dita que fa "De l'ou al sou, del sou al bou i del bou a la forca", que, segons el Diccionari, "indica que la delinqüència comença per delictes petits i va augmentant de gravetat fins a la pèrdua total". Aquesta segona part del recull es clou amb dos poemes, *Sentimental* (com un "slow" a una "boîte", un dissabte a la nit) i *Present*, punt zero, que són, respectivament, la voluntat d'anar-se'n, d'allunyar-se, perquè és inútil caminar, anar envant, emprendre, "perquè no sé per quines / raons tot és mat, tot és mat", és a dir, tot és derrota, opacitat, mort, i una afirmació de la poesia com a obra i fet: "Poesia és obrar. / La poesia / és un fet".

Però abans d'aquests dos poemes i darrera els quatre primers d'aquesta segona part del recull, en cinquè lloc, n'hi ha un titulat *El pes, la gravetat* —que jo, però, sempre titularé *Des de Tàrraga a Verdú*— que em sembla el millor de tots, el més

(13) La primera aparició d'aquest personatge a l'obra de S. Espriu és a la narració *Glòria i caiguda d'Esperança Trinquis* del recull *Ariadna al laberint grotesc* ("Quaderns literaris", Barcelona 1935); és rememorada, després, a la pregària final de la *Primera història d'Esther* ("Col·lecció literària Aymà", Barcelona 1948); també és tema d'una de *Les Cançons d'Ariadna* ("Osa Menor", Barcelona 1949), text escrit primer potser que la *Primera història*...; i es va incorporar a l'espectacle dramàtic *Ronda de mort a Sinera* (1966). És un personatge marcat per la seva inclinació a la beguda i per ésser la riota de la quitxalla del poble.

ben fet i el més aclaridor. El poema és compost de set estrofes aconsonantades d'heptasíl·labs ¹⁴, amb una rima constant masculina en -ú, donada sempre per les paraules *Verdú* i *tu*, i les altres rimes, agudes o planes, represes al llarg del poema: "grapes" i "escapes", a la 1ª estrofa i "grapes", "mapes" i "papes", a la 7ª; "peus" i "creus", a la 2ª i "peus" i "veus", a la 6ª; "potes" i "trotres", a la 3ª i "potes" i "botes", a la 5ª; la 4ª serveix les rimes ella sola: "tren" i "suspèn". Hi ha, a més, un joc de repeticions, que fa de la composició, com una espècie de cançó de pandero o de balada provençal. Cal transcriure'l per advertir tot això:

*Des de Tàrrega a Verdú,
projectat de quatre grapes,
només veus el camí i tu.
De la terra no t'escapes,
caminant de quatre grapes
des de Tàrrega a Verdú.*

*Des de Tàrrega a Verdú,
vertical sobre els teus peus,
veus el cel, el camí i tu.
I pateixes perquè creus,
caminant amb tots dos peus
des de Tàrrega a Verdú.*

*Des de Tàrrega a Verdú,
cavaller de quatre potes,
veus la dona, el camí i tu.
I et fas la il·lusió que trotes,
caminant amb quatre potes
des de Tàrrega a Verdú.*

*Des de Tàrrega a Verdú,
viatger d'un únic tren,
veus els companys i ells, a tu.
Tot t'aprova o et suspèn.
Perquè no hi ha cap més tren
des de Tàrrega a Verdú.*

*Des de Tàrrega a Verdú,
suspès per les quatre potes,
perds la dona, el camí i tu.
I se t'aflixen ¹⁵ les botes,
cavalcant amb quatre potes
des de Tàrrega a Verdú.*

*Des de Tàrrega a Verdú,
suspès d'un parell de peus,
calla el cel, el camí i tu.
I enmudeixen tantes veus,
que et corbes sobre els teus peus
des de Tàrrega a Verdú.*

*Des de Tàrrega a Verdú,
aprovat de quatre grapes,
estimes el que no és tu.
I proclamen tots els mapes
que són ben prop, si és que hi papes,
Tàrrega
i
Verdú.*

Els elements que configuren el poema, a part els mètrics ja esmentats, són: 1er, l'ús de la segona persona del singular, cosa que facilitarà la consonància amb "*Verdú*" i que aquesta rima insistent marcarà amb plena eficàcia; 2n, la presència repetida d'aquests dos topònims, "*Tàrrega*" i "*Verdú*", amb tot l'esclat de singular poesia que solen tenir els noms propis dins un poema escrit, naturalment, amb mots genèrics; 3er, la utilització de totes aquestes paraules que hem assenyalat —"*Tàrrega*", "*Verdú*", "*tu*" i les paraules rima: "*grapes*", "*peus*", "*potes*"— com a mots-refrany, insistida, aquesta intenció de refrany, per la repetició al final de cada estrofa del seu començament, amb lleugera variant, 4t, la gradació, ascendent, després descendent, mitjançant la qual es fa present el món exterior en l'aventura individual: "*només veus el camí i tu*" (1ª estrofa), "*veus el cel, el camí i tu*" (2ª estrofa), "*veus la dona, el camí i tu*" (3ª estrofa), "*veus els companys i ells, a tu*" (4ª estrofa), i després, "*perds la dona, el camí i tu*" (5ª estrofa), "*calla el cel, el camí i tu*" (6ª estrofa), per acabar amb el vers clau del poema: "*estimes el que no és tu*" (7ª estrofa). (En aquest joc de gradacions, cal tenir en compte, encara la situació o actitud material del destinatari —autodestinatari— del poema: "*projectat de quatre grapes*", "*vertical sobre els teus peus*", "*cavaller de quatre potes*" i "*viatger d'un únic tren*",

(14) Advertiu la constant del número 7 en aquest recull. No la interpreteu com a símbol, segons la simbologia coneguda, sinó, únicament, com a voluntat d'ordre i simetria, pròpia, certament, de la poesia de Joan Argenté.

(15) L'imprès diu *aflixen*; però ha d'esser per força una errada d'impremta.

i després els dos suspesos, dret i a cavall, i l'aprovat de quatre grapes, quan ja només estima el que no és ell, el "no tu", el "no jo").

Els elements de mètrica i el relacionat en 3er lloc en al paràgraf anterior —que també és un recurs mètric, al cap i a la fi— donen al poema el seu palès to popularitzant —reforçat per la utilització d'algunes expressions ben col·loquials, ben prosaiques: "*caminant de quatre grapes*", "*si és que hi papes*"—, justificat per la seva derivació de l'anècdota atribuïda al rector de Vallfogona i que el lliga amb bona part de la poesia d'aquest autor, i no solament amb la humorística o de to irònic. Perquè el poema, lleuger, artificios, amb aire de cançó de camí, de "viadeira", és profundament pessimista, trist, desolat. El poeta, l'home, es crea, tot men-

tre va fent la seva vida, la seva via, un laberint, el laberint de si mateix, i no n'arriba a trobar el centre, perquè és atret per tots els viaranys que el n'allunyen. Conscient, aleshores, d'aquestes volteres i dels esgarriaments que li fan perdre la dona, el cel, el camí i, fins i tot, ell mateix, ho proclama amb tristesa, amb la irremeiable tristesa del qui, de sobte, s'adona del més evident de tot: que hi ha una escassa distància entre el començament i el final, entre la partida i l'arribada, entre el naixement i la mort, "*que són ben prop, si és que hi papes, / Tàrrega / i / Verdú*".

I llavors el *quadricicle*, la plenitud, la perfecta estabilitat, es fa decididament impossible.

Barcelona, 21 d'agost del 1982.